Warszawa, d. 1 czerwca 1914 r. № 11 (134)



Dr FRANCISZEK BACHMANN.

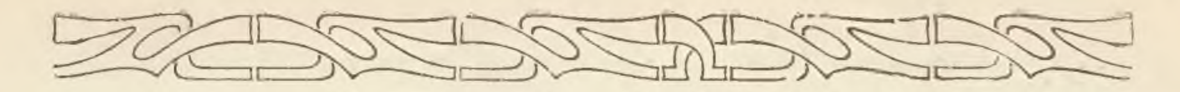
Taniec a podstawy estetyki społecznej.

(Dokończenie.)

Właściwy czynnik sztuki tańca greckiego, jednolitość tych ruchów w tonie i tańcu, jako skończony wyraz wzruszeń duchowych, został niedostrzeżony. I Izadora Duncan nauczyła się także wykonywać piękne ruchy z towarzyszeniem muzyki. Jej taniec jest zarówno prawdziwy, jak fałszywy, z muzyką, czy bez muzyki, jest czemś samo przez się istniejącem, ale z odrodzeniem greckiej sztuki tanecznej łączy go tylko forma zewnętrzna. Należy tedy zagadnienie to ująć w ten sposób, by wychowanie od samego początku łączyło ruchy muzyczne z ruchami ciała, jako jednolity wyraz duchowego odczucia ruchu. To właśnie daje nam gimnastyka rytmiczna. W prostocie idei zasadniczej gimnastyki rytmicznej zawarte zostało ożywienie estetyczne całego narodu, kultura dostępna zarówno dla bogacza, jak dla biedaka, a mogąca wywrzeć wpływ doniosły i wyzwolający w naszych czasach nędzy społecznej.

Jacques Dalcroze powiada: „Taniec jest sztuką wyrażania naszych wrażeń i odczuć zapomocą rytmicznie uporządkowanych ruchów ciała. Nie sam rytm, jako taki, nadaje ruchom wyraz, ale jako czynnik regulujący i stylizujący, to znaczy, że wpływając estetycznie na zmianę stosunków, podnosi je do poziomu środka wyrazu artystycznego. Nic więc dziwnego, że od czasów najdawniejszych tańcowi zawsze towarzyszyła muzyka, której zadanie polegało na rytmicznem regulowaniu gestów, ruchów i pozycji.“

Tak pojęta sztuka tańca jest połączeniem dźwięków rytmicznych z ruchami ciała, jak muzyka liryczna jest stopieniem słowa z dźwiękiem. Zasadę zgodności treści słowa z treścią dźwiękową, która jest dziś dla nas w pieśni wymaganiem aż nadto zrozumiałem, a którą Wagner wziął za podstawę sztuki muzyczno-dramatycznej, powinno się również zastosować do ciała i dźwięku. Po reformie R. Wagnera słowa i dźwięku powinna nastąpić reforma ciała i dźwięku. W chwili, gdy ta zasada powstaje, uważamy dysharmonijny stosunek ciała i dźwięku, na którym utknęliśmy, wskutek nieznajomości stosunków, za niemożliwy i poszukujemy zarówno dla tańca ludowego, jak i dla scenicznego nowej, prawdziwej formy. Przedewszystkiem nasuwa się muzykom, piszącym do tańca, zadanie przestudjowania ciała i jego ruchów do szczegółów najdrobniejszych. Nie jest to bylejakiem wymaganiem. Posiada to niewypowiedziany urok — a wiem to z własnego doświadczenia, gdy muzyk, pojąwszy samą zasadę, może badać i wyczuwać jaki wyraz duszy pragnie oddać powolny ruch ręki w górę, a jaki szybkie podniesienie ramienia, a przytem gdy może dobrać odpowiedni motyw muzyczny, mający swe źródło w tym samym ruchu duszy. Muzyk piszący do tańca nie może już teraz komponować dowolnie, mając tylko na wzglę-



dzie pewien rytm, a nie myśląc absolutnie o ciele, tylko musi ciało uważać za instrument taki, jak wiolonczela lub flet.

Tak, jak muzyk musi teraz studjować ciało, tak też tancerz musi znać muzykę, i „stosunek rytmu muzycznego do rytmu plastycznego" przestudjować gruntownie. Wymaganie, by tancerz był muzykalny, rzuca snop światła na cały ten ciemny zamęt w tańcu czasów obecnych. Taniec jest niemuzykalny, bez duszy, bez sensu. Taniec młodzieży powinien być uplastycznieniem pieśni ludowej. Nie można śpiewać pieśni, jeśli się nie uchwyci jej treści, ale pieśń ludowa w tańcu wykrzykiwana jest bezdusznie, w dosłownem znaczeniu tego wyrazu — depcze się ją nogami. Wyższa sztuka tańca w balecie powinna być symfonją ruchów, ale samo to zestawienie pojęć symfonji i baletu jest dziś tak obce i balet tak zdyskredytowany, że nie powinien być wykonywany.

Dopiero gdy wypełnione zostanie wymaganie muzykalnego tancerza i mutatis mutandis tańczącego muzyka, zadanie zostanie rozwiązane. Wymaganie to nie jest w sztuce uważane za niesłuszne, — ale zapomina się o niem. Muzyk poznaje mowę ciała, najcudowniejszego instrumentu, jaki istnieje, w najróżnorodniejszych pozycjach, aby potem tę mowę skojarzyć z mową muzyczną, nie jak prosty rachunek, ale jak twórca pragnie znaleźć melodję, którąby wyśpiewać mogło ciało, tak, jak np. szuka się dla skrzypiec melodji skrzypcowej. Od tancerza w przyszłości będzie się tyleż wymagało, co od śpiewaka lub solisty.

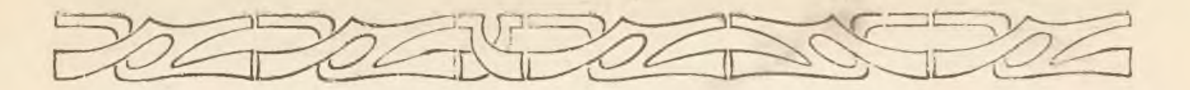
Zanim przejdzie się do wymagań specyficznych tańca, trzeba podać ogólne warunki muzyczne: wyczucie tonu, wyobrażenie tonu, rytm. Nieświadomemu rzeczy mogą się te wymagania wydać śmieszne i nie do spełnienia. Gimnastyka rytmiczna rozwiązuje to zadanie dziś już z dziećmi w szkole — naturalnie, że nie tańczy się tu żadnych obertasów.

Chcę tu jeszcze pokrótce poruszyć kwestję, jak należy materjał ciała w postaci tańca zużytkować muzycznie. Przedewszystkiem formalnie zupełnie z taką samą uwagą, jak śpiewak wyćwicza głos, a pjanista palce. Ćwiczenia obejmują wszystkie członki ciała ludzkiego, które zdolne są do ruchu. Kto chce to zbyć żartem, ten niewielki okazuje rozum.

Przedewszystkiem rozpatrzmy ćwiczenia dla nóg. Najnaturalniejszym ich ruchem jest krok i ten właśnie należy kształtować charakterystycznie. Już w mowie potocznej rozróżniamy szybki i wolny, ciężki, poważny krok, cechujący już sam przez się charakter idącego. Te różnice kroku stanowią pierwsze ćwiczenia. Uczniowie chodzą w równomiernem, spokojnem tempie marsza, potem prędzej, znów wolniej, a później kolejno na dany znak prędko, spokojnie, wolno. Następują potem cieniowania tych zmian w accelerando, ritardando, staccato, legato, portando, crescendo, diminuendo. Zwykły rytm marsza na $^4/_4$ zmienia się na $^3/_4$, $^5/_4$, $^6/_4$, albo $^3/_8$, $^4/_8$, $^5/_8$, $^6/_8$, $^7/_8$, $^8/_8$, albo na różne inne odmiany rytmiczne.

Możliwości zmian w sposobie stąpania są tak liczne, że można zapomocą ich uwydatnić bardzo rozległą skalę wyrazu. Gdy maszerowanie zacząć od przedtaktu, to ruch i charakter kroku jest inny, niż wówczas, gdy zaczynamy od ciężkiej części taktu. Wrażenie zmienia się stosownie do tego, czy te dwa takty wyobrażamy sobie w piano czy forte, adagio lub allegro. Gdy pauza przerywa ruch, to wrażenie jest tem silniejsze, im ostrzejszy zachodzi kontrast pomiędzy mocnym ruchem a jego przerwaniem. Gdy uczniowie przyswoili już sobie te wszystkie rodzaje kroków w różnych tempach i rytmach, muszą ich się później uczyć na rozmaitych powierzchniach: równych, pochyłych, na schodach i t d. Pozostawiam wyobraźni czytelnika przedstawienie sobie tych wszystkich kombinacji ruchów i radzę mu ożywić je muzycznie, jeśli odczuwa ich właściwy charakter.

Równolegle z pracą nad ćwiczeniem nóg idzie praca nad ramionami i rękami. Nogi pod pewnym względem stanowią ton podstawowy odtworzenia, bas, a ręce — tony górne, melodję; ruchy ich są lżejsze, swobodniejsze. Nogi i krok przez nią stawiany z natury rzeczy skierowane są ku ziemi, podłodze, oparciu, ku trwałej podstawie, zaś ramiona, ręce, palce mają najzupełniejszą swobodę ruchów w powietrzu i służą zasadzie melodyjnej. Ręce i palce są jakoby śpiewającym członkiem ciała,



osiągającym zdumiewającą zdolność wyrazu, szczególnie w połączeniu z wyrazem twarzy i oczu Ja osobiście doznaję wrażenia jakiejś idącej w górę melodji przy powolnem podnoszeniu wyciągniętej ręki aż do jej pjonowej pozycji i odwrotnie przy opuszczaniu jej do pozycji pierwotnej.

Niekoniecznie muszą obie ręce wyrażać ten sam motyw. Druga ręka może stanowić przeciwstawienie pierwszej: gdy pierwsza dąży w górę, druga może to czynić w dół, albo gdy pierwsza spoczywa, druga może wykonywać ruchy gwałtowne. Z tymi różnorodnymi ruchami kojarzy się postawa i ruch górnej części ciała, nóg, stóp — te ostatnie odchylone, lub jedna wysunięta naprzód, druga cofnięta w tył — i podtrzymują i zakończają ogólny, zamierzony i harmonijnie zestrojony wyraz.

Ten sam gest, ten sam ruch może, naturalnie, mieć zupełnie inny charakter, stosownie do ugrupowania, którego stanowi część, stosownie do zmiennego obrazu duszy, któremu służy za wyraz Zupełnie tak, jak jeden i ten sam ton, jeden i ten sam motyw muzyczny w związku z całością nabiera odmiennego charakteru, tak się też dzieje i z ruchami ciała. Gest sam przez się ma, jak motyw muzyczny, dość ograniczone znaczenie, nabiera wartości dopiero wtedy, gdy służy zwartemu, jednolitemu wyrazowi całości. Zwyczajne gesty członków ciała, jak np. w pantominie, są bezsensowną zabawą, nie mogącą rościć sobie najmniejszych pretensji do jakiejś prawdy artystycznej. W pantominie ma się wrażenie jakiejś zabawy nieszczęśliwców, którym została odebrana mowa. Nasza gra gestów, jako wyraz, nie ma nic wspólnego z pantominą i jej środkami wykonania — żyje ona wspólnie z muzyką, a muzyka godnie ją podtrzymuje.

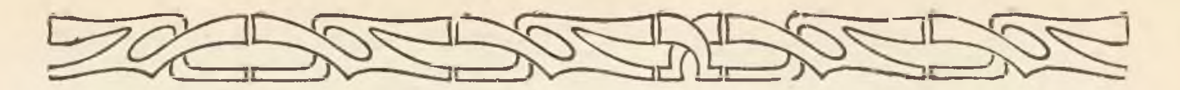
Powyższe dowodzenia wystarczą chyba, by wyjaśnić czytelnikowi, jakie są cele i środki reformy sztuki tańca w połączeniu z muzyką. Dodać tu trzeba jeszcze kilka słów co do *treści nowej sztuki tańca.*

Porównałem wyżej taniec młodzieży z pieśnią ludową. Treść każdej pieśni, czy to najprostszej ludowej, czy wielkiej pieśni narodu — symfonji, stanowi dwa bieguny życia duszy: radość i ból w całem różnorodnem bogactwie ich odmian i powiązań z ciągle zmiennymi przejawami życia. Taką treść pragnie wcielić taniec przyszłości i przedstawić, o ile to także będzie w zakresie jego środków. Niema takiego motywu duszy, który oddaje muzyka, a którego nie mógłby oddać taniec. Tego tańca pragniemy, jako podłoża dla sztuki narodowej, którąby nie była wyłącznie monotonnem odtwarzaniem rytmów walca, polki, kontredansa, menueta, w najlepszym razie zewnętrznie powolnych ruchów, lecz którąby, jako wyraz duszy, przechodziła do wolnych rytmów i stylizowanych ruchów.

Ten cel dziś już nie jest złudzeniem od czasu, gdy w gimnastyce rytmicznej położono podwaliny pod gmach nowego wykształcenia muzycznego. Trzeba tylko nad tem pracować. Jaques Dalcroze'a nazwano, drwiąc z niego, tancmistrzem. Jest nim, ale w znaczeniu, które jeszcze nie wszyscy rozumieją, — jest muzykiem i człowiekiem, który ma prawdziwy i jasny pogląd na istotę wyrazu artystycznego i żłobi nowe tory dla estetycznego rozwoju narodu.

Wychowanie estetyczne, mojem zdaniem, moze być osiągnięte tylko za pośrednictwem muzyki i tańca. Sztuki plastyczne nigdy nie staną się, nawet w swych najprostszych przejawach, do tego stopnia własnością ogółu, co muzyka i taniec, które bezposrednio wypływają z człowieka. Sztuka plastyczna greków wypływa z muzyki, która właściwie tworzy podstawę życia artystycznego Grecji. Niedostateczna znajomość greckiej sztuki i życia przez długi czas przeoczała ten stosunek. Sztuki plastyczne z natury rzeczy pozostaną własnością nielicznej garstki wybranych, nie staną się nawet sztuką narodową. Sztuka muzyczna umożliwia każdemu członkowi narodu własne, bezpośrednie przeżycia i ruchy artystycznej natury, albowiem używa do tego organizmu człowieka, jako najcenniejszego instrumentu, którym rozporządzać może.

A zatem sztuka muzyczna i sztuka tańca przyszłości będzie pielęgnować i ćwiczyć instrument ciała w stopniu o wiele wyższym, niż to się dzieje dziś, w epoce rozkwitu muzyki instrumentalnej i podupadłej sztuki tanecznej. Po raz pierwszy



od czasów Hellady stanie się naród sam podstawą i współtwórcą prawdziwego życia artystycznego. Dlatego dajcie ludowi najpierw wykształcenie estetyczne z pramaterjałem wszelkiej sztuki: muzyką i tańcem na radość i przeczucie wyższych form życia, a tysiączne przejawy prostactwa etycznej, społecznej i estetycznej natury znikną bezpowrotnie.

(Tłum. z niem.).

Ankieta

w sprawie reformy nauki śpiewu i muzyki w szkołach średnich w Galicji.

We Lwowie d. 18 maja odbyła się, zwołana przez Radę szkolną krajową, ankieta w sprawie reformy nauki śpiewu i muzyki w szkołach średnich w Galicji. Zanim następne zeszyty „Przeglądu" poinformują o przebiegu i wyniku ankiety, pragnę pobieżnie poinformować o stanie rzeczy zagranicą i o znaczeniu reformy śpiewu pod względem artystycznym i estetycznym, podając zarazem kilka źródeł, które dozwolą ocenić doniosłość i użyteczność realną rezultatów dokonanej ankiety.

* * *

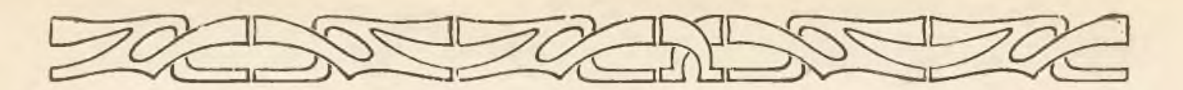
Kwestja celowej nauki śpiewu w szkołach niemieckich — za wzorem francuskich i angielskich — żywo zajmuje w obecnej dobie koła pedagogiczne i władze. Próby różne ze zmiennem powodzeniem były i będą robione. Upraszczając metody czytania nut, zastępowania nut cyframi i t. p., zapominają o jednem, że nauce śpiewu musi być oddane większe znaczenie w programach i większy czas poświęcony. Metoda zdobycia absolutnego słuchu okazała się jedynie racjonalną.

Doniosłością nauki śpiewu zajmują się parlamenty i rządy. Deputowany Gossler w Berlinie domagał się w roku zeszłym głębszego wykształcenia nauczycieli śpiewu, aby lud racjonalniej uczono; w średnich szkołach domaga się traktowania przedmiotu z większą powagą i naciskiem, wkońcu, aby w okresie tak zw. „mutacji głosu" nie przerywano ze szkodą dla głosu nauki śpiewu. W szwajcarskiem piśmie „Der Chorwächter" (№ 8 i 9) czytamy narzekania na niewystarczającą naukę w szkołach średnich i na poważne braki chórów. A przecież nasze zespoły prawie nigdy nie wykonywują takich arcydzieł świata, jakie bywają wykonywane z powodzeniem co rok na festivalach i zjazdach licznych związków.

Pruskie ministerjum oświaty wydaje d. 24 czerwca 1910 r. doniosły akt „Ordnung der Prüfung für Gesangslehrer und-lehrerinnen an höheren Anstalten in Preussen". Podobnie w Saksonji w r. 1913 ogłoszono zarządzenie doniosłej reformy muzyki w szkołach, co kraj z radością i dumą przyjmuje, gdyż tam „m u z y k a jest cenną etycznie potęgą wychowawczą w życiu kulturalnem ludu". W Austrji, w Czechach organizowano hojnie przez rząd i municypja subwencjonowane t. zw. „Fortbildungskurse" dla nauczycieli szkół średnich, seminarjów, zakładów i kościelnych dyrygentów. W Wiedniu brało udział 82-ch uczestników (jeden z Krakowa!). Zeszłego roku przy „N. O. Landeslehrer-Akademie" w Wiedniu dwugodzinne tygodniowe wykłady miały duże powodzenie.

Krajowy inspektor czeski zorganizował w r. 1913 kilka kursów w Pradze na podstawie wypróbowanej metody prof. Maxa Battkego, pod osobistem kierownictwem tegoż, przy pokaźnej subwencji ministerjum oświaty.

Pragnącym zapoznać się bliżej z materjałem, mogą oddać usługi następujące dzieła i publikacje: Józef W e i s s w e i l e r: „Das Schulkonzert—ein Beitrag zur Frage der Kunsterziehung am Gymnasium" (Lipsk, Quelle & Meyer). Teodor B r a u s e, wybitny pedagog muzyczny, wydał: „Die Wandernote" (3 wy-



danie 1900), „Deutsche Singschule“ (6 wydanie 1901). Karl Eitz: „Die Schulgesangsmethode der Gegenwart“ (1906). P. Eickhoff: „Zur Reform des Gymnasial-Unterrichtes an Gymnasien“ (1908); dzieło K. Mengenweina: „Die Ausbildung des musikalischen Gehörs“, a przedewszystkiem głośnego dziś i niezmordowanie wytrwałego w doskonaleniu i wprowadzaniu idei na specjalnych kursach prof. Maxa Battkego: „Primavista, eine Methode vom Blatt singen zu lernen“ (1900), „Singbüchlein“ t. I i II, „Musikalische Grammatik“ (1909) i mnóstwo pieśni dla szkół na różne chóry. Główniejsze dzieła przetłumaczono na język czeski. Tłumaczą je po węgiersku. Nieocenione ćwiczenia („Unerschöpfliche Übungen“) ukażą się w 6 językach. Battke — to najwybitniejszy obecnie metodyk nauki śpiewu chóralnego; jego reforma jest punktem zwrotnym w nauczaniu. Jako pedagog, jest niezrównany. Założył w Berlinie specjalne seminarjum. Jest dyrygentem chóru im. Mozarta i wykonywa rocznie 4—6 oratorjów; w roku 1902 wprowadził instytucję koncertów dla młodzieży (w ciągu 10 lat urządził ich 132!). Tak pracują niemcy...

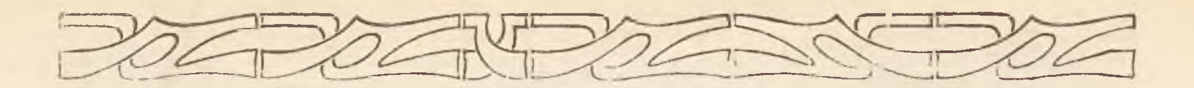
* * *

Myśli inicjatorów, gdy padną na grunt podatny, kiełkują powoli, zanim wydadzą plon żyzny pożądanej reformy. Wzmożony obecnie ruch poprawy nauki śpiewu w szkołach zainicjował przed laty 11-tu wybitny muzykolog i uczony berliński, Herman Kretzschmar, w 10-ciu rozprawach, pomieszczonych w piśmie „Grenzboten“, wydanych osobno w r. 1903 u Petersa. Dla nas mają myśli uczonego świeżość pilnych zagadnień na dobie. Oto niektóre z nich. Z dawien dawna państwo i władze niemieckie otaczały muzykę, a szczególnie śpiew w szkołach względami i opieką. Z powodu liturgicznych innowacji Lutra śpiew stał się z czasem przedmiotem obowiązkowym. Śpiewając chorały, wciągnęły kantoraty do współudziału w nabożeństwach gminy kościelne, chóry laików. Następnie wprowadzono do planów szkolnych pieśni patrjotyczne i świeckie ludowe. W tym bujnym okresie zasłużyli się tu: J. Hiller, Nageli, Silcher. Uczono jednak pełną tajemnic metodą ze — słuchu. W latach czterdziestych powstaje ruch reformacyjny w kierunku teorji i elementarnego nauczania. który do dziś dnia nie osiągnął uspokojenia. Domagano się, aby ograniczyć naukę śpiewu ze słuchu, a oprzeć ją na nutach. Poczęto argumentować teoretycznie i praktycznie i przekonywująco, ale bez... przekonywania władzy, aż dopiero głos krytyczny obcy (nietylko u niemców znane zjawisko!), anglika Johna Hullah, wywołał zwrot stanowczy. Hullah z polecenia angielskiego parlamentu bada stan nauki śpiewu na kontynencie i przedkłada sprawozdanie. Cenzura dla Niemiec wypada — marna. To upokorzyło naród, ale było zbawiennem. Ruch modernizacji zakołysał się. W szkole ludowej śpiewają dzisiaj — z nut. Ostatecznego rezultatu jeszcze przecież nie osiągnięto! Tablice i zeszyty z nutami są często maską dla zakorzenionej tradycji. Samym nauczycielom brak jest systematycznej, gruntownej wiedzy, opartej na jednolitej metodzie. Celem uzyskania rezultatów pożądanych, wylicza autor trzy zasadnicze punkty metodyki: ustalenie sposobu nauczania, t. j. śpiewania z nut; rozpoczynania nauki w porze odpowiedniej (z uwzględnieniem właściwości lokalnych, stopnia przyrodzonej muzykalności, okoliczności wyjątkowych, i przy pomocy nauki; podług słuchu tylko w pierwszym roku nauki) i po trzecie: dziatwa ma śpiewać, o ile możności — *pojedyńczo.* Obok ogólnych racji pedagogicznych szczególnem uzasadnieniem dla punktu ostatniego jest konieczność czuwania nad stanem zdrowotnym głosu dziecka.

Nauka śpiewu w szkole ludowej — to nietylko zagadnienie muzyczne — to sprawa *kultury ogólnej;* wszyscy więc są tu powołani i powinni nad poprawą współpracować. Na dwa środki należy szczególną zwrócić troskę: na naukę muzyki po seminarjach nauczycielskich i na ustanowienie *instytucji fachowych inspektorów* dla nauki śpiewu.

Bez reformy nauczania w szkole ludowej utrudnia się bardzo reformę w szkołach średnich. Gdy tam jednak zapowiedzi ku lepszemu dodają otuchy na odległą choćby przyszłość, nie można dzisiaj twierdzić tego o stanie śpiewu *w zakładach naukowych średnich.*

* * *



Tęskniąc za czasami dobrymi a dawnymi uprawiwiania muzyki po gimnazjach niemieckich — gdy to w szkołach dawano specjalny rodzaj widowiska muzycznego (t. zw. Schulspiel), gromadzono liczne zbiory kompozycji chóralnych, np. przekomponywane ody Horacego i inne klasyczne utwory, — stwierdza H. Kr. istnienie wielu braków, obniżających kult muzyki dzisiejszej doby, a główne zło widzi w przyjętym zwyczaju t. zw. *dyspenzacji*, ułatwiającej uczniom dowolność w nauce śpiewu. Z powodu takiej dyspenzacji, na podstawie świadectw lekarza lub życzeń rodziców, nauka przedmiotu zamiast obowiązkowej, stała się fakultatywną, a jej rezultatem: w przeważnej ilości gimnazjów jakaś dziesiąta część uczniów śpiewa źle, czasem dobrze!

Do lepszej połowy uprawiania muzyki należy — *umiejętność dobrego słuchania*, a tej nauczą się i głosowo upośledzeni pod kontrolą nauczyciela fachowego.

Dalszym warunkiem poprawy jest prowadzenie nauki śpiewu *podług klas*. Obecnie w miejsce przepisanej nauki w klasach po 2 godziny daje się przeważnie 1 godzinę śpiewu chóralnego. Z garstką „wiernych" wykuwa się tam „kawałki" na dni szkolnych uroczystości. A przecież tylko nauka metodyczna doprowadza do umiejętności śpiewania z nut, wyrobi u młodzieży poszanowanie dla muzyki i jej przedstawicieli. Na takiem to podłożu opierają się rezultaty śpiewu w angielskiem „Eton College" i innych, szwajcarskich, belgijskich gimnazjach; stąd zasłynął czasu Bellermanna „Grane Kloster" w Berlinie z głośnymi oratorjami Händla.

Trzecia reforma — to *personel nauczycielski*. Powinni to być ludzie fachowi, równorzędni wykształceniem i stanowiskiem z resztą kolegów. Przy obecnym stanie rzeczy praca i jej rezultat nie wynagradzają trudów! Gdyby nie miała nastąpić naprawa, lepiej może byłoby naukę śpiewu z gimnazjalnych planów na razie wykreślić, a miłujących śpiew skierować na naukę prywatną i do uczelni towarzystw chóralnych. Z przyczyny, że nie dopisuje tu szkoła średnia, stany uczone i wykształcone odwracają się od muzyki, gdy dawniej były tak czynne, że miano „dyletant" było... zaszczytnem!

A jednak dyrektor szkoły powinien być muzykalny, ale rezultat nauki nie może zależeć od osób, lecz musi mieć oparcie na planach. Obecne rezultaty z ulubioną śpiewką o przeciążaniu pracą nic tu wspólnego nie mają. Umiejętny śpiew — to najlepsze odświeżenie umysłu po pracy naukowej! Największy interes w zmianie stosunków obecnych mają jednak sami *muzycy!*

Rozliczne związki muzyczne są tylko przecież użytecznymi przedsięwzięciami. Ważniejszem atoli jest — zatroszczyć się o to, żeby świat wykształcony nie oddalał się od muzyki. Na cóż bowiem przydadzą się z utęskieniem pożądani wielcy kompozytorowie, jeśli nie zatroszczą się o muzykę ani mężowie, na czele kraju lub towarzystw i instytucji stojący, ani wychowawcy młodzieży, jeżeli nie zdołają oni wszyscy kroczyć za jej rozwojem!

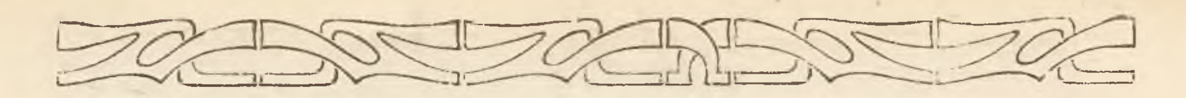
Zaiste! *nauka śpiewu w gimnazjum — to bodaj jedno z najpilniejszych zagadnień muzycznych!* Zakreśla i zacieśnia ona stosunek między ogólnem wykształceniem wyższem — a muzyką. Rozluźniony być może ten stosunek tylko ku szkodzie obydwuch części; większa naturalnie szkoda powstanie dla *muzyki.*

Był czas, że krytyka nauczania śpiewu drażniąco działała na nauczycieli. Dzisiaj, przekonani twardem doświadczeniem, sami biorą udział w krytyce fachowej i zabiegają różnymi metodami o reformy.

Wkońcu apeluje Kretzschmar, ten bystry badacz ujemnych stron w rozwoju muzyki niemieckiej, do pism muzycznych, aby postawiły sprawę reformy w gimnazjach na porządku dziennym, a wszyscy muzycy wykształceni winni tak długo z naciskiem popierać i uzupełniać kontrolę władz, aż rezultaty odpowiedzą i ich zamierzeniom i potrzebom muzyki.

* *
*

Argumenty i wskazania H. Kretzschmara są tak silne i przekonywujące, że dalsze usiłowania ku rozmyślaniu nad tą sprawą ogólnego a doniosłego znaczenia są już zbyteczne. Z tego, co powiedziałem wyżej, mogło zwrócić



uwagę jedno: oto niemiec, czuwający nad dalszym zdrowym rozwojem wielkiej muzyki narodu, wspomina, cytuje fakty historyczne świetnych czasów, gdy wielkie chóry kwitły, muzyka domowa była wysoko ceniona i ogólnie pielęgnowana. Czujny stróż obniżonej kultury muzycznej broni świetnej tradycji!

A my co? Gdzież nasza tradycja rozumnej, celowej uprawy sztuki i estetycznych wysiłków?

Gdy kataklizmy narodowe zniszczyły ciągłość zaczętych prac nad oświatą narodu, gdy naród jął gorączkowo dopędzać inne, sąsiednie na polach pilniejszych — bytu, rozwoju gospodarczego i t. d., czy był czas na uprawę wątłej a kosztownej roślinki, jaką była sztuka, a zwłaszcza muzyka, ta, która — według Paderewskiego — zastępuje armaty, ukryte w kwiatach, a nie zna cła, ani paszportów?

Ruch ostanich czasów wywalczać zaczyna poczesne miejsce muzyce polskiej w kraju, a może więcej zagranicą...

Lecz pierwszy jej rozwój, na Chopinie przerwany — czy zdąża po linji narodowej, a zarazem ogólno-światowej? czy ogarnia wszystkie warstwy równomiernie? czy nie ma cech ujemnych tolerowanego zbytku? czy odpowiedzialne czynniki ochraniają ją i wspierają, podążając za jej żywiołowym rozwojem, jak tego domaga się właśnie H. Kretzschmar?

Wartość, siła, doniosłość muzyki (szczególnie w pieśni chóralnej) jest jednak dla nas ogromnie cenną bronią, jeśli ma ona — a może to zdziałać — spotęgować uszlachetnienie i osiągnąć wyższość kulturalną duszy zbiorowej narodu.

Więc muzyka musi być zreformowana *u podstaw,* a nie pieszczona u góry niby zabawka zamożnych. I w tem tkwi znaczenie i doniosłość reformy muzyki w szkole.

Marceli Gajewski.

Z książek o muzyce.

Wanda Landowska: „Musique ancienne“, rozdział „O stylu“. [1]

Wszystkim wiadomo, że „w muzyce istnieje tylko jeden styl“.

Począwszy od Beethovena, muzyka nazywa się *nową*, wielką *muzyką uczucia;* od Beethovena wstecz aż do czasów starożytnej Grecji nosi ogólne miano muzyki starej, a wykonanie jej wymaga tego, co się nazywa stylem.

— Ile istnieje stylów?

— W muzyce jest tylko jeden styl.

Uczeni muzyczni mówią czasem o kilku różnych stylach, lecz są to pedanci, którzy wcale się nie znają na prawdziwej sztuce.

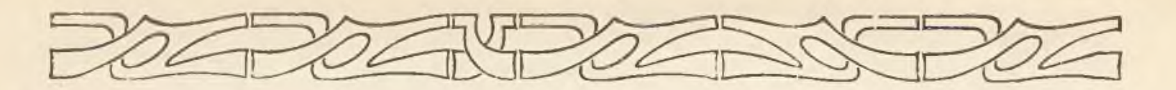
Kiedy jest mowa, że dane dzieło było wykonane stylowo, gdy się twierdzi, że dany artysta ma styl — mowa jest zawsze o jednem i tem samem.

Styl jest przeciwieństwem uczucia — oto czego nas uczą, argumentując w ten sposób: starzy mistrze nie dochodzili nigdy do tego, żeby wyrażać duszy ludzkiej uczucia, o których zresztą nie mieli żadnego pojęcia; brakło im tego tchnienia, które jedynie może wlać życie w dzieło sztuki; jeżeli pragniemy interpretować ich utwory według tradycji — zmuszeni jesteśmy zniżyć się do ich nieczułości.

Oto, co mówi o tem jeden z największych pjanistów, Eugenjusz d'Albert, w swej przedmowie do „Wohltemperiertes Clavier“: „...wiele kompozycji (Bacha) nie podoba się nam dzisiaj! Wiem, że są ludzie, którzy słuchają jego kantat całemi godzinami—bez okazywania znudzenia. Ludzie ci są obłudnikami lub pedantami. Bach nie wiedział, co to jest stopniowanie bólu, namiętności, miłości i nie podejrzewał nawet możliwości oddania ich w muzyce.“

---

[1]) Streszczenie.



E. d'Albert sprzeciwia się kategorycznie idei „odmłodzenia" Bacha, przeciwnie — żąda, by go wykonywano we właściwym mu charakterze.

D'Albert napewno nie uważa się za autora tej recepty; wie on, że od szeregu lat stara muzyka wykonywana jest stylowo, lub—jak się też mówi—w sposób klasyczny.

Byłam jeszcze dzieckiem, kiedy nauczyciel mój mówił mi: „Tylko bez uczucia, więcej stylu!" Słuchałam go, i kosztowało mnie później wiele trudu, aby się od tego odzwyczaić.

Wyraz „styl" zastępują często słowa: powaga lub powściągliwość. Tryskająca radością pierwsza część Koncertu włoskiego, pełne wesołości presto, bezgraniczna ekstaza preludjum i fugi cis-moll z „Wohltemperiertes Clavier" lub chromatycznej części toccaty fis-moll Bacha; blask jaśniejącej kolorami starych witrażów chaconny fis-dur Händla, skupiona ekstaza niektórych utworów Pachelbela (Magnificat primi toni), wszystkie Tendrement, Affectueusement, Galamment, Voluptueusement sans languer, Fièrement et noblement sans lenteur Fr. Couperin'a — wszystko to ma być wykonywane z tą samą powagą i umiarkowaniem w owym domniemanym jednorodnym stylu.

*

Ktoś powiedział, że Bach nawet w swych najdrobniejszych tematach jest wielki i potężny i że tem powinno być przeniknięte wykonanie wszystkich jego dzieł bez wyjątku.

Publiczność lubi drogowskazy z napisem: „prosto! nie skręcać!".

Tymczasem Bach pisał i menuety i tańce i niektóre preludja i fugi (jak np. cis-dur № 3, fis-dur № 13 i g-dur № 15 z pierwszego tomu) o charakterze lekkim, wesołym. Tytuł: „Clavierübungen bestehend aus Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigues, Menuetten und anderen Galanterien. Denen Liebhabern zur Gemüthsergoetzung verfertigt etc." był pomysłem Bacha.

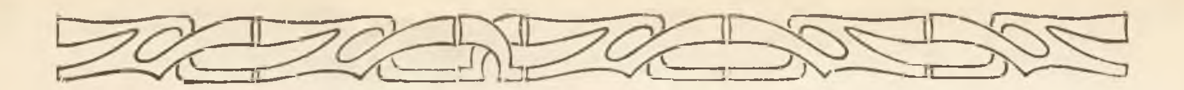
Wiemy skądinąd, że tak zwany „style galant" stawał się za czasów Bacha modnym. Filip Emanuel i Quantz mówią o nim z entuzjazmem, widząc w nim cechę swej wyższości nad starymi mistrzami — czego jednak nie należy brać dosłownie, gdyż Poglietti, Froberger, Fischer, Gottlieb Muffat, Kerl, Richter, Purcell i wszyscy „virginaliści", Louis Couperin, d'Anglebert, wszyscy francuzi i wszyscy włosi — pisali przed nimi w tym stylu, nie mówiąc już o stylu rozmyślne zaniedbanym Kuhnau'a i Frescobaldi'ego.

Bach mógł pisać swoje „Galanterien" równie dobrze w tym celu, żeby zadowolnić smak swego czasu, jak też, aby kontynuować rodzaj muzyki, tak wspaniale reprezentowany przez jego poprzedników Żaden wydawca, żaden mecenas, żadna okoliczność zewnętrzna nie zmuszała go, by uprawiał styl, któryby byłby dla niego zupełnie obcy. Dlaczego więc wykonywać gigue'ę Bacha jak modlitwę? A arje jego kantat, pełne nieskończonej czułości lub ekstatycznej rozkoszy, a „Sinfonia" w oratorjum „Boże Narodzenie" — cóż one mają wspólnego z owym stylem „wielkim i potężnym"?

Znalazłyby się utwory organowe Bacha, wyjątki z kantat, które możnaby opatrzyć tymi epitetami, lecz trudno jest zamknąć całego Bacha, z jego różnorodnością charakterów i rodzajów, do jednej klatki, choćby umieszczonej na niedostępnych szczytach.

Jest jeszcze inne mniemanie, jeszcze bardziej rozpowszechnione, mianowicie, że styl Bacha jest zawsze organowy. Napróżno szukalibyśmy w utworach Bacha jakiegoś szczegółu, któryby nam mógł wyjaśnić, dlaczego organy mają być podstawą stylu Bacha. Wiemy, że Bach był równie doskonałym organistą, jak clavecinistą; chciano w nas wmówić, że prawie nie uznawał clavecin'u, stawiając wyżej klawikord. Klawikord nie jest organem. Zresztą twierdzenie to nie ma żadnego oparcia, gdyż znajdujemy w inwentarzu, zrobionym po jego śmierci, pięć clavecin'ów i jeden spinet, nie licząc trzech clavecin'ów pedałowych, które jeszcze za życia podarował Janowi Chrystjanowi.

Widzimy więc, jaką rolę grał cembalo (clavecin) w życiu Bacha. Wiemy też, że posługiwał się nim nawet w kościele św. Tomasza do akompanjamentu



recitativów w kantatach. Mamy przed sobą wydanie dzieł jego czasów, na którem mistrz sam kazał napisać obok tytułu: „fuer Clavicymbal“, albo „fuer Clavessin“.

Z drugiej strony nie trudno jest przekonać się, że Bach skomponował dwa razy więcej utworów solowych na „clavecin“, niż na organy, jedynie z własnej woli i dla własnej przyjemności, nie będąc zniewolonym, ani zachęconym do tego przez kogokolwiekbądź.

Jak sobie wytłumaczyć, że, mając do wyboru clavecin i organy, pisałby na jeden z nich utwory zastosowane raczej do charakteru drugiego?

Przyczyny powoływania się na ten rzekomy styl są jednak nie trudne do odgadnięcia.

Niektórzy uważają dzisiaj organy za instrument doskonalszy od fortepjanu. Inaczej było w wieku XVIII-ym, kiedy nawet organiści nie podkreślają wcale tej różnicy. Grę na organach uważano za „koncert na instrumentach dętych“, a grę na clavecinie za „koncert na instrumentach strunowych“; obydwa jednakowo podziwiano, każdy w swoim rodzaju — a wielką ambicją było módz celować w grze na obu, czem się mógł poszczycić Bach, jego synowie, Couperin, Frescobaldi i inni.

„Clavecin i organy mają wiele wspólnych właściwości — mówi Forkel — ale jednocześnie różnią się od siebie stylem i sposobem gry. To, co na clavecinie wywołuje doskonały efekt, na organach nic nie wyraża i vice versa. Najlepszy wirtuoz na clavecinie będzie zawsze złym organistą, jeżeli nie jest przedtem obznajmiony z różnicami, jakie zachodzą między tymi instrumentami, i jeżeli nie ma ciągle na względzie tych różnych celów i zadań, jakie mają wypełniać. Wyjątek mogą stanowić Jan Seb. Bach i jego starszy syn, Wilhelm Friedemann. Byli oni obaj świetnymi wirtuozami na clavecinie, lecz skoro zasiedli do organów, trudno było zauważyć, czy którykolwiek z nich jest clavecinistą. Kiedy miałem przyjemność słyszeć Wilhelma Friedemanna grającego na clavecinie, wszystko było delikatne, eleganckie, miłe; kiedy go słyszałem grającego na organach, byłem przejęty czcią religijną. W pierwszym wypadku wszystko było czarujące; w drugim — podniosłe i uroczyste.“

Clavecin pozwala na subtelności w stosowaniu światłocienia, na lekkie i płynne arpedżja, które rozwiewają się, jak marzenie, na tajemnicze szmery, i w żadnym razie nie odpowiadają organom, na których zresztą byłyby trudne do wykonania.

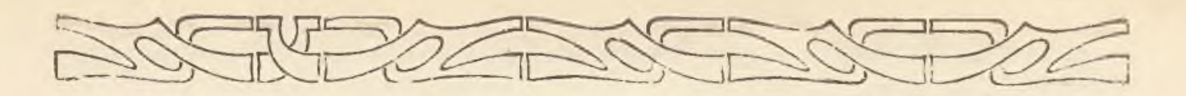
Największą obelgą dla kompozytora lub wykonawcy było posądzać go o to, że pisał kompozycje na clavecin, pomyślane na organy, lub odwrotnie — utwory na organy — w stylu clavecinowym. Quantz, mówiąc o niemieckich prowincjonalnych organistach, dodaje, że są „odpowiedni zaledwie, żeby grać w karczmie na kobzie“ i, ażeby dowieść ich ciemnoty, twierdzi, że nie wiedzą, jaka jest różnica między organami i clavecinem: „Unter Orgel und Clavicimbal machen sie keinen Unterschied“.

Bach z tytułu kompozytora stylu organowego byłby napewno mocno niezadowolony.

— Jakto — rzekłby do nas — ośmielacie się mówić, że moje sarabandy — to „Pater noster“, a „Concerto in gusto italiano“ — chorał na organy? a warjacje, poświęcone Goldbergowi, a wszystkie suity i partity? Czy nie znałbym charakteru obu instrumentów, niby pierwszy lepszy organista wiejski?

— Czcigodny mistrzu — odpowiedzielibyśmy — pozwól nam wierzyć nadal, że wszystkie te wspaniałe dzieła pomyślane były na nasze współczesne instrumenty i według naszych pojmowań; wiemy, że niektórzy z twoich współczesnych, jak Scheibe, zarzucali ci czasem brak wesołości. Lecz paryżanie i berlińczycy naszych czasów, przeciwnie, zbyt są poważni, zeby słuchać menuetów, gigue, arji, ritournelli i wszelkich utworów lekkich. Już Zelter żalił się na te „amabilite's“, na te lekkie złocenia, które znajdował nawet w twoich kantatach i z którymi się obchodził bez skrupułów. My byśmy teraz nie zrobili tego; zaczynamy mieć więcej szacunku dla litery, a z czasem będziemy go też mieli dla ducha.

Nietylko w stosunku do Bacha, ale nawet gdy chodzi o dzieła fortepjanowe romantyków, znajdujemy taki uświęcony frazes: „Należy uważać za największych artystów świata tych, którzy umieją przenieść na fortepjan powagę stylu organowego“.



Dlaczego? Beethoven czułby się boleśnie dotknięty, gdyby widział się skazanym na wieczne „katorgi organowe". Opuszczając Bonn, porzucił organy, oznajmiając, „że jego nerwy nie mogły dłużej znieść potęgi tego gigantycznego instrumentu".

*

„Platona i Arystotelesa — mówi Pascal — nie wyobrażamy sobie inaczej, jak tylko w długich szatach i jako osoby zawsze surowe i poważne. Byli to zwykli ludzie, którzy śmieli się, jak inni, w kółku przyjaciół; a kiedy układali prawa i traktaty, uważali to za zabawę."

Nikt z nas nie ośmieliłby się, oczywiście, powiedzieć, że Bach stworzył swe wielkie dzieła dla rozrywki, nawet gdybyśmy tak myśleli. Lecz pozwólcie nam wierzyć, że przynajmniej jego utwory świeckie były pisane „dla rozrywki", gdyż są to jego własne słowa.

Ale dzieł świeckich Bacha niema co brać pod uwagę... Przepraszam. Na czterdzieści pięć tomów dzieł jego, wydanych przez stowarzyszenie im. Bacha, tylko trzydzieści zawiera utwory kościelne. Daleka jestem od utrzymywania, że wszystkie świeckie dzieła Bacha są jedynie tkliwe i pogodne i składają się wyłącznie z passepieds i gawotów; toccata w fis-moll przejmuje bólem, toccata d-dur jest szeroka i pełna uroczystej wspaniałości, toccata c-moll żywiołowo namiętna, a preludjum, fuga i allegro na clavecin lutniowy pełne są ekstatycznej słodyczy, — a na tem jeszcze nie koniec. Pragnęłam tylko zaprotestować przeciwko jednostronności, którą chciano przypisać Bachowi.

Jeżeli współcześni Bachowi krytycy lipscy zarzucają mu gwałtowność i uważają go za pedanta o surowej minie, który się chełpi ze swej wiedzy, łatwo się unosi i chętnie uderza w pretensjonalny lub płaczliwy ton wioskowego kaznodziei, — to nie jest jeszcze powodem, aby przesada ta trwała dalej, szukając we wszystkich bez różnicy dziełach Bacha — ascetyzmu, goryczy i surowości. Są to, oczywiście, cechy najcharakterystyczniejsze stylu Bacha w jego większych dziełach, lecz nie wykluczają one innych — i nietylko w utworach jego świeckich, lecz nawet w kantatach mamy arje, pełne serdecznej tkliwości i intymności, lekkich marzeń, i chóry, które opiewają szczęście życia i z których tryska radość dni młodych, świątecznych, że zacytuję tylko oratorjum „Boże Narodzenie".

Prawdą jest, że lipscy krytycy uciekali się do tych przesad, aby zmniejszyć autorytet wielkiego twórcy kantat; zupełnie podobna przesada dziś wypływa z wielkiej czci dla mistrza nad mistrze. Wykształcenie nasze, przesiąknięte ideami romantyzmu, czyni dla nas trudną każdą wycieczkę poza Beethovena i Wagnera.

Bülow przedstawia nam Scarlatti'ego jako praźródło humoru, którem dał początek beethovenowskiemu scherzu. Bjografowie Filipa Emanuela, Rusta i wielu innych nie zaniedbują niczego, żeby wykazać choćby najmniejsze pokrewieństwo pomiędzy tymi kompozytorami a autorem dziewiątej symfonji.

Wogóle jesteśmy za bardzo zajęci wyszukiwaniem punktów stycznych pomiędzy Bachem i Wagnerem, Palestriną i Beethovenem, zamykając oczy na wszystko to, co ich dzieli. A to właśnie jest tem, co stanowi o ich specjalnym charakterze, ich indywidualnem pięknie — jednem słowem o i c h s t y l u.

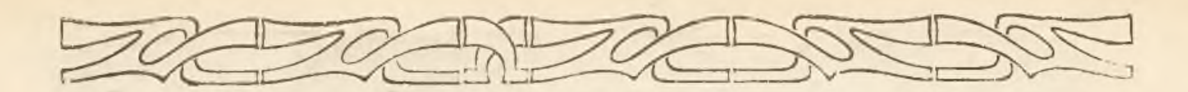
Gdy poznamy to „coś", co jemu jest właściwe, a czego inni nie posiadają, wtedy poznamy jego prawdziwy charakter, jego styl.

„Dziełami trwałemi — mówi Goethe — są jedynie dzieła, które powołało do życia jakieś wydarzenie życiowe". Do tych należą dzieła Bacha, Händla, Beethovena i Wagnera, podobnie jak dzieła Homera, Szekspira lub Rafaela.

I musimy znać ducha, uczucia, smak i atmosferę epoki, aby je zrozumieć i oddać więcej lub mniej dokładnie w wykonaniu. Jeżeli zamiast tego, postępujemy w myśl jedynej zasady surowości i powściągliwości, to wykonanie będzie jednostronne, niby jakieś przeżuwanie zawsze w ten sam niezmiernie poważny i obojętny sposób.

„Źle się kształci czytelnika, zmuszając go do ziewania" — powiedział wielki wielbiciel Bacha, Fryderyk Wielki.

W muzyce romantycznej dobrze odróżniamy Beethovena od Wagnera; Cortot lub Busoni nie zagrają w ten sam sposób Chopina, Liszta, Schumanna lub Cezara Francka. W starej muzyce zaś, która obejmuje kilka wieków, przyjęto, jak trafnie wyraził się Ecorcheville, „tę męczącą tyranję jednostajności" dla wszystkich kompozy-



torów wszystkich krajów. Tymczasem dobrze odróżniano, że każdy naród ma odrębny charakter, będący własnością nacji: poważny i majestatyczny w Hiszpanji, swobodny i elegancki we Francji, silny w Anglji, delikatny i subtelny we Włoszech, solidny i stały w Niemczech.

To określenie datuje się z siedemnastego wieku.

Później w stosunku do Włoch opinja ta zmieniła się, a nawet wielbiciele Włoch rzadko mówią o delikatności i subtelności ich muzyki; znajdują w niej inne zalety, tak jak antagoniści inne wady. Sądy te są zbyt znane, aby je tu cytować; wzajemne drwiny przeciwników od dawna były przedmiotem specjalnego zainteresowania. Quantz w swojej pracy (Szkicu) poświęca kilka stronnic kwestji stylów. Po dłuższem omówieniu złego smaku i wirtuozerji instrumentalistów włoskich, flecista Fryderyka Wielkiego znajduje, że włoska muzyka wogóle w ciągu ostatnich lat dwudziestu pięciu chyli się do upadku; zbytek swobody w modulacjach, melodje rzadko są tak wzruszające, jak w muzyce dawniejszej, głosy często mają mało wspólności z głosem głównym, akompanjament jest biedny — niby dlatego, żeby nie zagłuszał śpiewu i t. d. Poza tem przyznaje im nieporównane bogactwo myśli, zdolność odtwarzania i wrodzony zmysł muzyczny.

„O ile włoch łatwo zmienia rodzaj, smak i formę — mówi Quantz — o tyle francuz jest zbyt konserwatywny. Mało troszcząc się o wzbogacenie warjantami i ozdobnikami adagiów, francuscy instrumentaliści celują w czystości i precyzyjności wykonania, mając przynajmniej zasługę niezmieniania myśli autora. Należy poradzić wszystkim muzykom, a w szczególności clavecinistom, aby zaznajomili się z interpretacją francuzów; nauczą się w ten sposób czysto grać i dobrze odtwarzać ornamenty, i będą mogli później połączyć francuską świetność z włoskim wdziękiem.

„Sztuka śpiewu we Francji nie daje wirtuozom szerokiego pola. Arje francuskie zbliżone są bardziej do mowy, niż śpiewu — ciągnie dalej. — Kompozycje francuskie są nadzwyczaj sumiennie opracowane. Melodyka francuzów jest szczersza, ale nie daje tyle bogactwa. Stawiają oni wyżej djatonikę od chromatyki, interesują się bardziej znaczeniem słów, niż pięknością śpiewu. Ich recitatiwy są zbyt śpiewne, za to arje niedostatecznie. Częścią najbardziej charakterystyczną francuskiej opery są chóry i tańce. Wsłuchując się w całość francuskiej opery, ma się wrażenie, że arje i recitatiwy figurują tam jedynie dla uwydatnienia chórów i baletu. Włosi są w swych dziełach podniośli, w koncepcjach swobodni, lecz jednocześnie muzyka ich jest pełna bogatej inwencji. Komponują więcej dla znawców, niż dla amatorów.

„Francuzom mimo tego, że są zrozumiali dla publiczności i mają poczucie miary, zbywa na pogłębieniu, śmiałości, są często podobni do siebie, o małej koncepcji, o suchej inwencji, odgrzewający bez końca idee swych poprzedników. Komponują raczej dla amatorów, niż dla znawców.

„Interpretacja artystów włoskich budzi w profanach więcej podziwu, niż zadowolenia. Interpretacja francuzów jest ścisła, jasna i dokładna, łatwa do przyswojenia i zrozumienia.

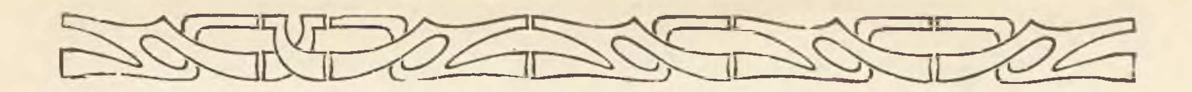
„Co się tyczy niemców...“

Tutaj wielki flecista robi wycieczkę w krainę przeszłości, o której mówi z pogardą, podobną do tej, z jaką muzycy z r. 1860 odnosili się do muzyki z epoki Quantz'a. Głosi nawet zdanie, które mogłoby być wyjęte ze wstępu d'Alberta do „Wohltemperiertes Clavier“: „Niemieccy muzycy przeszłości nie znali możności budzenia i uspokojania namiętności“ (Die Leidenschaften zu erregen und zu stillen war ihnen etwas unbekanntes).

Prawdziwa muzyka niemiecka, według Quantz'a, zaczyna się, jak to łatwo można przewidzieć, dopiero od jego czasów, szczególniej od Keisera i nowego arystokratycznego stylu, nazwanego galant. Niemcy, według niego, nie mają zupełnie narodowego charakteru w swej sztuce, lecz celują w łatwości przyswajania sobie właściwości innych narodów i, „łącząc różne gusty, stworzyli styl mieszany (vermischter Geschmack), który, nie przestępując granic skromności, nazwać można stylem niemieckim“ [1]).

---

[1]) Ciekawe jest skonstatowanie faktu, że idee Quantza zbliżają się do tego, co powiedział później Wagner: „Jest to do pewnego stopnia cechą charakterystyczną sztuki niemieckiej,



Nie biorąc poglądów Quantza dosłownie, trzeba przyznać, że niektóre z nich są słuszne, a te, które traktują o różnicy w realizowaniu cyfrowanego basu i o ornamentacji, mogą być bardzo użyteczne. W każdym razie wypływa z tego, że muzycy z epoki J. S. Bacha odróżniali gusty każdego narodu, mając na względzie interpretację różną. A przed Bachem znajdujemy to odróżnianie charakterów narodowych w „Musurgia" Kirchera.

W każdej epoce, w każdym kraju każdy muzyk miał styl mniej lub więcej odmienny. Mamy tendencję do nazywania ich wszystkich synami jednej matki. Z trudnością odróżniamy odmienne style, gdyż oślepia nas „wieczne piękno", które jest niczem innem, jak „pięknem dzisiejszego dnia".

W muzyce — w porównaniu z innemi sztukami — pozostaliśmy w tyle. Przyznając wyższość Memlinga, malarze umieją cenić Watteau i Fragonare'a.

Muzycy zaczynają zaledwie poznawać powab zmysłu historycznego.

Lwowskie Tow. muzyczne i konserwatorjum.

Z ogłoszonego sprawozdania za rok 1912/1913 dowiadujemy się, że zarząd Towarzystwa uzyskał pokaźną subwencję od rządu, który wyraził również uznanie dla pracy Towarzystwa. Dalszy ciąg sprawozdania informuje o utworzeniu inspektoratu dla klas fortepjanowych, unormowaniu płac nauczycieli, zmianach w planie nauk etc. Mówiąc o działalności artystycznej, zarząd Tow. zaznacza, że w programach koncertów i popisów dbano o muzykę polską, wykonano „Quo vadis" F. Nowowiejskiego, dano 3 popularne koncerty, obok 4 statutowych, urządzono dwa odczyty: hr. L. Pinińskiego i Al. Polińskiego. Dalej sprawozdanie komunikuje o zaangażowaniu na profesora kursu koncertowego gry fortepjanowej p. M. Zadory z Berlina i o zamianowaniu Ignacego Paderewskiego członkiem honorowym Towarzystwa. Towarzystwo dało impuls do I-go zjazdu śpiewaków i do organizacji „Związku Towarzystw śpiewackich"; ogłosiło konkurs na utwór orkiestrowy (rezultaty tego konkursu — nawiasem dodamy — nie są wiadome!).

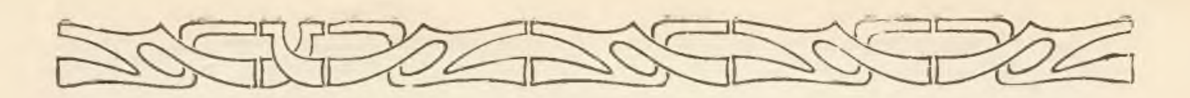
Taki jest moralny bilans Towarzystwa, pracującego pod hasłem „służby narodowej sztuce". Bilans finansowy zaznaczył się defraudacją 4000 kor. (popełnioną przez nowego kasjera Towarzystwa). Obrót kasowy w ramach przychodu i wydatków wynosił kor. 291.420. Budżetowano na rok następny kor. 191.000. Członków Towarzystwo liczy 288 (lista członków wspierających zmalała do 143, a to z powodu znacznego podwyższenia składek). Grono profesorskie konserwatorjum składa się z 32 osób. Do konserwatorjum uczęszczało 226 uczniów i 349 uczennic, a mianowicie: na śpiew solowy 33, na solfedż solowy 27, na śpiew chóralny 57, na solfedż chóralny 82, do klasy fortepjanowej 307, do klasy gry organowej 6, skrzypcowej 90, wiolonczelowej 16; do klasy gry na flecie 7; 5 uczyło się grać na trąbie; do klasy muzyki kameralnej uczęszczało 10, do klasy ćwiczeń orkiestrowych 14; do klas gry na fagocie, oboju, klarnecie po 4; do klas gry na puzonie, waltorni i kotłach, oraz na kompozycję po 2. Zasad muzyki uczyło się 149; harmonji 51, historji muzyki 96, kontrapunktu 6; na kurs pedagogji fortepjanowej uczęszczało 9 osób. Ćwiczeń popisowych dano 6, koncertów uczniowskich — 4.

*
* *

Walne zgromadzenie, które się odbyło 9 maja, cechowało podniecenie z powodu zapowiedzianych wyborów (jednego profesora, pracującego ze szkodą dla interesów Towarzystwa, przy silnej agitacji wybrano ponownie tylko 40-ma głosami na 64 głosujących), niedbałej gospodarki, uwieńczonej defraudacją, oraz żalów do

---

że czerpie z obcych źródeł, aby wzbogacić swoją ojczyznę tem wszystkiem, czego jej brak, i doskonaląc to, co zapożycza".



chorego jeszcze dyr. M. Sołtysa za wykonanie „Missa solemnis“ Beethovena przez młodego dyrygenta, Adama Sołtysa. W roznamiętnieniu i z obawy o losy votum nieufności dla wydziału, odrzucono niewinną rezolucję, dotyczącą opracowania ścisłych regulaminów dla skarbnika, kasjera i komisji rewizyjnej, obmyślaną lojalnie w celu wzmocnienia zaufania u władz, subwencjonujących Towarzystwo muzyczne. Charakterystycznym jest fakt, że wnioski mówcy, domagającego się: sprawienia organu koncertowego, założenia czytelni i bibljoteki dla członków i uczniów wyższych klas, występu chóru konserwatorjum na popisach, umieszczania na programach popisów utworów „młodej Polski“, rewizji samowolnego usunięcia bez powodu poprzedniego kasjera i t. d. — mimo życzliwego ich przyjęcia przez większość, nazwało dwuch członków — sprawozdawców muzycznych w swoich gazetach... mową obstrukcyjną i opozycyjną dla — opozycji!

— *mg.* —

Z sal koncertowych.

Popis Warszawskiego Instytutu Muzycznego.

Doroczny popis Warszawskiego Instytutu Muzycznego odbył się w zapełnionej po brzegi sali Filharmonji. W wykonaniu programu brały udział klasy następujące: fortepjanowa (prof. Michałowskiego), skrzypcowa i orkiestrowa (dyr. Barcewicza), śpiewu solowego (prof. Giustiniani'ego), wiolonczelowa (prof. Cinka), kameralna (prof. Jarzębskiego) i śpiewu chóralnego (prof. Maszyńskiego).

Jak zawsze, największe zainteresowanie budził występ uczniów i uczennic prof. Al. Michałowskiego i dyr. St. Barcewicza.

Prof. Michałowski, którego klasa jest prawdziwą ozdobą naszej uczelni muzycznej i wydała już niejedną wybitniejszą siłę artystyczną, zaprezentował tym razem trzy młodociane talenty: p. Szabłowską (pierwsza część koncertu Griega), p. Bajkowską (nokturn i etiuda Chopina) i p. Chrapowieckiego (preludjum i fuga Bacha w układzie d'Alberta), z których ten ostatni wzbudził podziw ogólny.

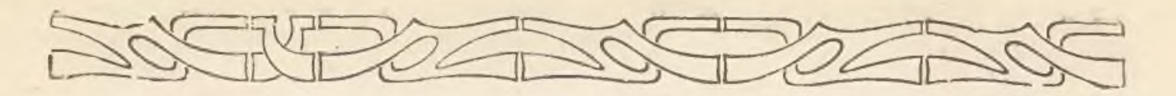
Młody pjanista wykazał świetną technikę (przepyszne oktawy zwłaszcza), piękny, jędrny ton, imponującą siłę, pomimo nadzwyczaj wątłej organizacji fizycznej, i wybitną muzykalność. Jeśli dodamy nawiasem, iż p. Chrapowiecki jest również obdarzony talentem kompozytorskim, przyjdziemy do przekonania, że mamy przed sobą wielce obiecującą siłę artystyczną.

Bardzo subtelnie traktowała p. Bajkowska nokturn Chopina, odegrany miłym, uczuciowym tonem, również etiuda, wprost odmienna w nastroju i wymagająca wirtuozowskiego rozmachu, znalazła w osobie młodej pjanistki inteligentną i muzykalną interpretatorkę. Wreszcie koncertem Griega (pierwsza część) popisała się p. Szabłowska, zyskując uznanie słuchaczy dzięki wykonaniu, utrzymanemu w charakterze właściwym, przytem ładnie opracowanemu pod względem technicznym. Słowem, klasa znakomitego naszego pjanisty zaświadczyła dobitnie o wysoce umiejętnej i wytrawnej pracy zasłużonego wirtuoza i pedagoga.

Klasa dyr. Barcewicza wzbudziła również wielkie zainteresowanie: przedstawicielem jej był młodziutki uczeń, dziecko prawie, Mitman, który odegrał pierwszą część koncertu Czajkowskiego. Jak wiadomo, utwór ten obfituje w poważne trudności, niemniej młodociany skrzypek pokonał je szczęśliwie, wykazując nadto piękny ton, co zresztą jest charakterystyczną cechą szkoły Barcewicza. Jeśli więc utalentowany chłopiec będzie pracował systematycznie i rozwijał się wszechstronnie, powinien z czasem dojść do pięknych bardzo rezultatów.

Klasę śpiewu solowego prof. Giustiniani'ego reprezentowali pp.: Prozorowska, Herbaczewska, Preobrażeński i Janowski, którzy posiadają naogół ładne materjały głosowe i traktowali muzykalnie wykonywane utwory (Mozart i Verdi).

Z klasy wiolonczelowej prof. Cinka występowali pp.: Melodysta i Cink, którzy odegrali koncert na dwie wiolonczele Romberga, zaś chóry Instytutu, pod arty-



stycznym kierunkiem prof. Maszyńskiego, wykonały wzniosły utwór Palestriny („Improperia") Wreszcie uczniowie z klasy kameralnej prof. Jarzębskiego, w którego osobie Instytut pozyskał cenną siłę pedagogiczną, odegrali oktet smyczkowy Svendsena (pp.: Kriworuczkow. Dobrzyniec. H Sienkiewicz, Mazurkiewicz, Narowlański, Kamiński, Melodysta i E. Sienkiewicz), wywiązując się z zadania bardzo pomyślnie.

Poza tem wspomnieć jeszcze wypada o orkiestrze Instytutu, która pod dyrekcją St. Barcewicza towarzyszyła do koncertu Griega i Czajkowskiego, nadto rozpoczęła program wykonaniem uwertury Beethovena „Egmont".

Na fortepjanie akompanjował p. L. Golmer. *A. Z.*

Nowości wydawnicze.

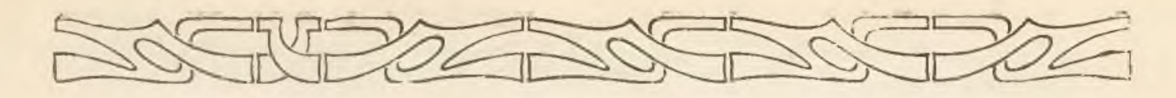
A. Poliński. *Chopin*. Kijów i Warszawa. Nakładem księgarni Leona Idzikowskiego. 1914, 8, str. 111.

Książeczka popularna, nie przynosząca nic nowego, czegobyśmy w odniesieniu do życiorysu Chopina nie znali z fundamentalnej pracy F. Hoesicka. Napisana barwnie i treściwie. Jednakże szereg subjektywnych poglądów autora, nie popartych ani razu argumentami, obniża wartość broszurki. (Nie wyliczam tu wszystkich). Na str. 92 pisze autor: „Odnajdywanie przeto przez młodych polskich muzykologów w muzyce Chopina embrjonu, z którego jakoby wyrosla sztuka wielkiego Wagnera i t. d.... uważamy (!) za przesadę". Zarzut ten odnosi się również do starych i młodszych muzykologów angielskich, francuskich, wloskich i *niemieckich*... Ci ostatni nie tak łatwo posuwają się do kategorycznych twierdzeń o słowiańskich wpływach, jeśli nie rozporządzają argumentami *naukowymi*. Na str. 91 pisze autor: „Nie mniej Schumann i Liszt, lubo korzystali wiele sami z jego odkryć harmonicznych, choć wyrażali się o nich z uwielbieniem, a przytem od innych uczeńsi, dobrze jednak zanalizować owych odkryć także nie umieli". Powiedzenie to jest wysoce niewłaściwe. Schumann i Liszt nie potrzebowali analizować, gdyż każdy z nich momentalnie zdawał sobie sprawę z rodzaju chopinowskich harmonji. Wszak harmonja—to początek techniki kompozytorskiej, a genjusz — to ułatwienie w orjentacji. Co do wpływu Chopina jako harmonisty na Liszta, to mamy zupełnie autentyczne, autorowi prawdopodobnie nieznane, oświadczenie Liszta, że od czasu poznania dzieł Chopina zmieniła się zupełnie harmoniczna strona jego kompozycji. Posiadamy nawet dowody, że Liszt kopjował i przekomponowywał pewne utwory Chopina (np. Berceuse Des-dur!), a dopiero *na tej podstawie* snuł dalsze pomysły; te ostatnie wpłynęły na Wagnera, do czego również Wagner przyznaje się w liście. Stąd może być mowa o wpływach Chopina na Wagnera. Muzykologja rozróżnia wpływy bezpośrednie i pośrednie. Twierdzenie Ganche'a, że Chopin jest poprzednikiem szkoły noworosyjskiej, interpretuje autor na str. 102 fałszywie; Ganche nie zalicza Chopina do szkoły rosyjskiej, lecz szkołę noworosyjską do — szkoły Chopina, z zupełną słusznością. Przy nazwaniu pieśni Chopina „pierwowzorem dzisiejszego pieśniarstwa" (str. 105), należało podać pracę, w której to twierdzenie po raz pierwszy wypowiedziano. Pomimo tych usterek, książeczka p. A. Pol. nie zajmie ostatniego miejsca w rzędzie popularnych broszur o Chopinie.

Dr Adolf Chybiński.

A. Poliński. *Moniuszko*. Kijów i Warszawa. Nakladem księgarni Leona Idzikowskiego. 1914, 8, str. 79.

Bjograficzną stronę tej popularnej broszurki upiększył autor kilkoma nowymi interesującymi szczegółami; z nich list Moniuszki z r. 1853 (s. 61) zasługuje na uwagę. Cytaty z listów, krytyk i pism oświetlają stosunek Moniuszki do współczesnych. To, co autor pisze o twórczości M., nie jest zasadniczo niczem nowem. Poruszenie problemów takich, jak wpływy Chopina i Wagnera na M, jest wprawdzie usprawiedliwione, ale dowodami nigdzie nie poparte. Powoływanie się na „harmonje zdumiewające śmiałością" nie jest wystarczające jako dowód, podobnie jak wyrażenie „à la Wagner". Moniuszko nauczył się tych „śmiałości" nie od Wagnera i nie od Chopina, ale od Schuberta, najśmielszego przed tymi dwoma mistrzami harmonisty. Należy żałować, iż A. Poliński nie wyzyskał pracy wielkiego Hansa v. Bülowa („Briefe und Schriften", III tom, s. 234 i nast.), pisanej coprawda pod patronatem protektorki Moniuszki, pani Kalergis - Muchanow. Ogólnem w naszej muzykologji jest niechętne stanowisko wobec nauczyciela Moniuszki, Rungenhagena. Był to wprawdzie bardzo wielki reakcjonista i pedagog konserwatywny, ale też był nauczycielem... Lortzinga, niemieckiego Moniuszki. Dodatnią cechą broszurki Polińskiego jest zapał, spowodowany jednak względami raczej ubocznymi, niż samą muzyką. Na str. 16 wspomina autor o „osobliwych... funkcjach harmonicznych, niezbyt znanych, skoro zwracały na siebie uwagę". Zdaniem mojem w całej twórczości Moniuszki niema harmonji, dorównujących śmiałością harmonjom jego poprzedników i współczesnych — nb. nie u nas. „Funkcje harmoniczne" nie mogą być „oryginalnemi", gdyż jest to termin ustalony, a oznaczający stosunek jakiegokolwiek akordu do toniki. Zdaję sobie sprawę z wielkiego daru inwencji, jakim Moniuszko rozporządzał, ale „stawiać go na równi jedynie z Mozartem, Schubertem, Rossinim i Chopinem" (s. 76) nie miałbym odwagi. Nietylko łatwość, ale jakość i głębia wchodzi w rachubę przy ocenie inwencji. Szereg nieznanych p. Polińskiemu listów Moniuszki zmieni zapewne niejedno za-



patrywanie autora, zwłaszcza na punkcie „nowatorskich“ dążności twórcy „Halki“.

Typograficzna strona książeczki zasługuje na uznanie. Wzorowana jest na angielskich popularnych wydawnictwach z zakresu historji sztuki.

Dr Adolf Chybiński.

Édouard Ganche. *Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres.* 1810—1849. Préface de M. C. Saint-Saëns, de l'Institut. Paris, Mercure de France, MCMXIII, 8, s. 462.

Ostatnie lata obfitują w literaturę muzyczną, poświęconą Chopinowi. Z prac francuskich wymienić można monografje lub broszury Chantavoine'a, Demange'a, Poirée. Praca p. Ganche'a nie przynosi nic nowego, ani interesującego. Słowa „illustrations et documents inédits“, umieszczone na okładce, są cokolwiek przesadne, gdyż odnieść się mogą tylko do portretu Jane'y Stirling, o ile autor nie ma na myśli tylko literatury francuskiej, dla której niektóre ilustracje i dokumenty są w jego książce nowością. W indeksie bibljograficznym wymienia Mr. Ganche II i III tom monografji Hoesicka, ale tekst nie wykazuje znajomości pracy polskiego pisarza. Także kilka szczegółów dowodzi, iż nie wszystkie dzieła, wymienione w bibljografji, mógł zużytkować. Nie uwzględnia autor również I-go tomu „Chopinjanów“, wydanych przez Ferd. Hoesicka, publikacji zatem ważnej. W analizę dzieł Chopina nie wdaje się, czyniąc jedynie estetyczno-poetyczne eksplikacje. Wogóle przyszłość chopinologji musi oprzeć się na szczegółowem zbadaniu chopinowskiej formy, harmonji, melodji, rytmiki, stosunku Chopina do poprzedników, współczesnych i następców. Wówczas ocenimy dokładnie wielkość i potęgę indywidualności Chopina i łatwiej zdamy sobie sprawę ze stylu chopinowskiego, jako jednego z ogniw ewolucji muzycznej. Sympatyczną stroną pracy Mr. Ganche'a jest to, że Chopina nie anektuje dla muzyki francuskiej.

Dr Adolf Chybiński.

Henryk Opieński. *„Dzieje muzyki powszechnej w zarysie“.* (Warszawa. Gebethner i Wolff).

Do niedawna brakło u nas podręcznika popularnej historji muzyki. W ostatnich czasach pojawiły się niemal równocześnie dwie prace, traktujące ten sam przedmiot w równie przystępny sposób, a mianowicie: *Jana Drozdowskiego* „Dzieje muzyki“ (w drugiem wydaniu) i książka *Henryka Opieńskiego.* Każda z nich spełnia swój cel: pracę p. Drozdowskiego omówiłem swego czasu w „Przeglądzie muzycznym“, obecnie o pracy p. Opieńskiego słów kilka.

W układzie i w treści wzoruje się autor na podręcznikach H. Riemanna i Köstlina; w jasnej i rzeczowej formie omawia autor rozwój muzyki starożytnego Wschodu (czy jednak nie za obszernie w porównaniu z następnymi, ważniejszymi rozdziałami?), rozwój muzyki helleńskiej i rzymskiej, poddaje wyczerpującej charakterystyce monodyczną muzykę średniowiecza, a następnie epokę wielogłosowości od jej pierwszych zarodków aż do wykwitu polifonji w wieku XVI, poczem stopniowo posuwa się ku wiekom nowszym aż do chwili współczesnej, idąc torem poszczególnych form muzycznych i zatrzymując się nad wybitniejszemi indywidualnościami twórczemi. Muzykę polską uwzględnił autor w należytych wymiarach, wszelako twórczości Chopina stanowczo zamało poświęcił miejsca (czy to nie suggestywny wpływ podręczników niemieckich?).

Wartość pracy podnosi potoczysty styl i poprawny język; jednakowoż słowo *„śpiewogra“*, ukute z niemieckiego „Singspiel“ (str. 133), uważać należy za językowe monstrum. Cennym dodatkiem książki jest krytycznie zestawiona bibljografja materjałów i opracowań, mogąca oddać ważną usługę tym, którzyby zapragnęli dokładniejszych wiadomości z dziejów muzyki.

Dr Józef W. Reiss.

August Halm. *Die Symphonie Anton Bruckners* (1914. Monachjum. Georg Müller).

Przed kilku miesiącami omówiłem książkę tego samego autora: *Von zwei Kulturen der Musik* w słowach najgłębszego entuzjazmu i uznania. W tym samym tonie mogę i dzisiaj pisać o nowej pracy, która pod względem rzeczowej ścisłości, krytycyzmu, trafności analitycznych spostrzeżeń i jędrności uogólnień stanowi pierwszorzędny wzór. Zawiódłby się ten, ktoby się w niej spodziewał barwnych opisów nastrojowej treści o symfonjach Brucknera, historycznych komentarzy i porównawczych obrazów, gdyż książka A. Halma jest pierwszą w swym rodzaju pracą krytyczną *o formie muzycznej,* będącej — w myśl głębokiego zdania Hebbla — najwyższą treścią, a więc przedmiotem wywodów autora są: harmonja, tematyka, techniczna struktura brucknerowskiej symfonji, jej poszczególne ogniwa, wiernie idące za schematem klasycznym.

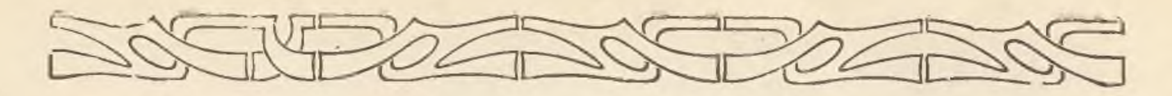
W zakończeniu swej książki *Von zwei Kulturen d. Musik* postawił autor pozornie nieuzasadnioną tezę, że muzyka Brucknera jest syntezą formy sonatowej; tutaj przeprowadza to i udowodnia z przekonywującą mocą ścisłej argumentacji, zdolnej do przełamania najoporniejszego sceptycyzmu. Ciętą odprawę daje autor lekkomyślnym, gdyż nie opartym na rzeczowych dowodach zarzutom o braku zmysłu formalnego u Brucknera! Rezultat swych wywodów streszcza Halm w zdaniu, że symfonja Brucknera jest zapowiedzią nowej ery i kultury, albowiem przedstawia w swej harmonji technicznych środków, w organicznem powiązaniu poszczególnych grup wykładnik najwyższego mistrzostwa we władaniu formą.

Nie można zaprzeczyć, że praca ta zwraca się raczej do fachowca, aniżeli do szerokich kół czytelników i że wskutek zwięzłego i niezmiernie ścisłego ujęcia problemu lektura wymaga pewnego — wysiłku.

Dr Józef W. Reiss.

KRONIKA.

= **Odznaczenie p. Stanisława Eksnera.** Uzupełniając podaną w ostatnim zeszycie wiadomość o jubileuszu, jaki obchodził rodak nasz, p. Stanisław Eksner, dodajemy, że rada mia-



sta Saratowa, oceniając jego niezwykle zasługi na polu muzycznem, mianowała go obywatelem honorowym tego miasta.

= **Na piąty kongres** międzynarodowego Towarzystwa muzycznego, który, jak już donosiliśmy, odbywa się w r. b. w Paryżu, warszawskie Towarz. muzyczne wysłało delegata w osobie Henryka Opieńskiego, członka komitetu i prezesa sekcji naukowej w Towarzystwie. Opieński wypowie na posiedzeniu sekcji historycznej kongresu referat o kilku objawach stosunków muzycznych pomiędzy Polską a Francją od XVI do końca XVIII w.

= **Konkurs „Echa" we Lwowie.** Prostujemy podaną w ostatnim zeszycie wiadomość, że nagrodzony utwór chóralny Feliksa Nowowiejskiego nosi tytuł „*Danae*", a nie „Danda", jak mylnie było wydrukowane.

= **O rozwój muzyki w Krakowie.** Na zebraniu obywatelskiem w starym teatrze w Krakowie prezydent dr Leo wygłosił zdania, które notujemy, życząc, aby projekty jaknajrychlej w czyn się zamieniły:

„Nie potrzeba być koniecznie wielkim miłośnikiem muzyki, ażeby z żalem stwierdzić, że stan polskiej kultury muzycznej w Krakowie nie może nas w żaden sposób zadowolić. Chociaż Kraków jest najstarszem i świetnem ogniskiem polskiej nauki i sztuki, nie zdołał wytworzyć jednak dotychczas ani pierwszorzędnej instytucji naukowej muzycznej, opartej na silnej podstawie finansowej, ani warunków, koniecznych dla rozkwitu rodzimej muzyki polskiej Nie mamy ani *akademji muzycznej*, ani stałej *orkiestry symfonicznej*, ani dobrego, stałego sezonu operowego w odpowiedniej porze roku. Znam kosztowność wymienionych instytucji i przedsięwzięć artystycznych, nie uważam jednak pozyskanie na ten cel subwencji państwowych i krajowych za rzecz niemożliwą, jeśli stworzone zostaną w Krakowie konieczne warunki dla rozwoju polskiej muzyki. Otwiera się tu dla przyszłej rady miejskiej nowe wdzięczne zadanie... Rozwój muzyki polskiej w Krakowie przyczyni się też niezawodnie do tem liczniejszego osiadania tu rodzin polskich, pragnących kształcić wszechstronnie młode pokolenia."

= **„Lwowski chór techniczny"** z okazji 10-letniego jubileuszu ogłasza konkurs na utwór chóralny męski a capella, oryginalny, dotychczas nigdzie nie śpiewany, ani drukiem wydany, dowolnej wielkości i o tekście polskim. Pierwsza nagroda wynosi 200 koron, druga 100 koron. Utwory, zaopatrzone godłem, w zamkniętej kopercie, nadsyłać należy do dnia 31 sierpnia 1914 r. pod adresem: „Chór techniczny — Lwów — Politechnika".

= **Lwów.** II-gi koncert dla młodzieży szkolnej odbył się d. 21 maja i miał, równie jak pierwszy, duże powodzenie. Program koncertu wypełniły: Maszyńskiego „Pobudka", Moniuszki polonez z „Halki", Walewskiego „Bajeczka o myszce" (sukces olbrzymi), Moniuszki—Galla „Pieśń rycerska", Obuchowicza „Piszczałeczka", Orłowskiego, Sołtysa, Bojarskiego śpiewy narodowe. Pani H. Ottawowa wykonała: Paderewskiego nokturn i Krakowiaka fantast., Chopina „impromptu fis-dur", Moniuszki — Melcera „Prząśniczkę". P. Irena Różycka śpiewała pieśni: Moniuszki, Karłowicza, Niewiadomskiego. Najsilniejsze wrażenie i zachwyt wywołały *pieśni ludowe* w opracowaniu F. Szopskiego. Fakt ten należy wziąć pod uwagę przy układaniu następnych programów.

= **Mistrz Paderewski** grać będzie 15 b. m. w Londynie w Queens Halli z udziałem londyńskiej orkiestry symfonicznej.

= **Emil Młynarski** wyjechał do Londynu, gdzie dyrygować będzie szeregiem koncertów w Queens Hall słynnej orkiestry „The London Symphony Orchestra". Z dzieł polskich p. Młynarski włączył do programów swoich koncertów Fantazję polską Paderewskiego (solista Ernest Schelling), Suitę orkiestrową Z. Stojowskiego, Rapsodję litewską Karłowicza, Romans na skrzypce Szymanowskiego, i Oberka Statkowskiego. Te dwa ostatnie utwory wykona solo Paweł Kochański.

= **Jan Majerski**, tenor Opery paryskiej, występuje obecnie z wielkiem powodzeniem na scenie Opery niemieckiej w Gratzu, jako Eleazar, w „Żydówce".

= **W Poznaniu** staraniem miejscowej „Lutni" wykonano oratorjum F. Nowowiejskiego, „Quo vadis?" Odtwórcami byli pp.: Wanda Hendrychówna, Adam Ludwig i Witold Rożański, chóry „Lutni" i orkiestra wrocławskiego stowarzyszenia orkiestrowego. Wykonaniem kierował ks. dr Wacław Gieburowski.

= **W Londynie** w ostatnich czasach koncertowali lub też zapowiedzieli swoje występy następujący artyści polscy: Artur Rubinstein, Paweł Kochański, pjanista Aleksander Wielhorski i Józef Turczyński (w Aeolian Hall).

Muzyka na prowincji.

Żyrardów. Dn. 17 maja odbył się tu koncert nadzwyczajny, urządzony staraniem Towarzystwa muzyczno-teatralnego „Lira" ku uczczeniu tegorocznego jubilata, a członka honorowego „Liry", Piotra Maszyńskiego, w którym to koncercie, prócz chóru mieszanego „Liry" i orkiestry fabrycznej, brali udział pp.: Balińska, Procner i dzielny chór warsz. „Drużyna śpiewacza" handlowców pod dyr. p. Wład. Otto. Śpiew prof. Myszugi był koroną koncertu; bardzo się też podobał śpiew uczennicy jego, p. Chodakówny. Akompanjowali: p. Procner i p. F. Starczewski. Słuchacze opuścili koncert pod bardzo podniosłem wrażeniem, szczerze dziękując wykonawcom i organizatorom.

* * *

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.